

Teresa Cabañas  
Universidade Federal de Santa Maria

# A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra

**Resumo:** O trabalho se detém na análise da produção da poetisa paulista Maria Lúcia Dal Farra, Livro de auras (1994) e Livro de possuídos (2002), tentando, principalmente, uma aproximação aos mecanismos construtivos que dinamizam seus universos poéticos. O foco da atenção centra-se no uso, por parte dessa poética, de uma ratio construtiva que se movimenta entre o canto e o decanto para simbolizar, como escrita feminina, a posse de um intelecto estético que a cultura androcêntrica só reservou ao uso masculino.

**Palavras-chave:** poesia feminina, ratio construtiva, procedimentos de composição.

O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação.

Jules Michelet. *A feiticeira*

Copyright © 2005 by Revista  
Estudos Feministas  
1 PRADO, 1976.

É harto conhecida a maneira pela qual Adélia Prado, no paradigmático poema inicial de seu livro de estréia,<sup>1</sup> se coloca perante a condição de mulher. A existência de uma clara oposição à figura masculina, desenhada aí como um confronto em termos de negativo (masculino) e positivo (feminino), permite a insubordinação do eu contra a situação aviltada dessa “espécie” reprimida por um mundo de preeminência masculina. É por conta disso que o sujeito lírico, num gesto de ousada contestação, pode sentir-se à vontade para declarar a aceitação das artimanhas (“subterfúgios”) que sua própria circunstância menoscabada lhe impõe, e que se tornam necessárias caso pretenda demarcar seu lugar num espaço que a mantém “ainda envergonhada”.

Vê-se o subterfúgio inicial no caráter dúbio dessa “licença poética” que vai compor o título do texto, e que, pela aparente deferência, converte-se na senha de acesso

a um território de domínio alheio. Já nele, a “licença” troca-se em livre alvedrio, em transgressão, de modo que esse espaço pode passar a ser reconfigurado com características de outra natureza, que no caso da poetisa mineira, já sabemos, conectam-se aos temas da rotina doméstica provinciana, até então rejeitados por miúdos e desluzidos. Assim, a condição geral da mulher (gênero), “essa espécie ainda envergonhada”, define-se ao mesmo tempo como a condição específica do sujeito produtor (poetisa), que decide sua emancipação pela via da diferença – “Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem” –, justamente para trazer à cena a densidade existencial que se esconde por trás desse aparente cinza do universo da mulher comum. No patamar ideológico do poema isso vai significar assumir plenamente sua constringedora condição histórico-social e fazer dela sua grande vantagem: “Mulher é desdobrável”.

Quase vinte anos depois desse primeiro livro de Adélia Prado, uma outra poetisa, a paulista Maria Lúcia Dal Farra, se achega ao cenário literário nacional, para surpreendê-lo dessa vez com o que me permito chamar de uma poesia *desdobrável*. As marcas da evolução social, gerada no intervalo entre *Bagagem* e *Livro de auras*<sup>2</sup> de Dal Farra, podem ser vistas sintetizadas no sugerido deslocamento da característica aludida, que no último me parece acomodar-se mais à condição produtora de poesia que à explicitação dessa situação geral de acanhamento historicamente sofrida pela mulher. Não digo que a poesia de Dal Farra não atravesse essa parcela miúda do universo feminino; pelo contrário, é evidente sua presença em muitos dos poemas de seu primeiro livro, seja na rememoração que atualiza o cotidiano familiar da infância, seja no sensível e ávido olhar que penetra situações, objetos e seres naturais. Contudo, além de introduzir-nos numa dicção feminina, que delimita seu território com voz de mulher e passeia pelos âmbitos próprios dos contextos domésticos dessa existência, *Livro de auras* consente em ser lido como alegoria do trajeto de conquistas percorrido por essa voz feminina na sua definição de ser social emancipado. É a esse respeito que o livro escreve um outro capítulo na questão da poesia de autoria feminina no Brasil.

Parte desse capítulo corresponde, sem dúvida, a uma definição de posições, não necessariamente explícita, respeito ao modelo poético instaurado desde o ineditismo dos temas e tonalidades da produção adeliana. Não é que exista nos poemas de Dal Farra um diálogo proposital com a obra da autora mineira, como acontece entre esta e determinadas dicções poéticas nacionais. O que me interessa ressaltar a respeito é aquilo que *Livro de auras*

<sup>2</sup> DAL FARRA, 1994.

revela não só como receptáculo de uma voz lírica de timbres muito originais, que dessa feita vem dar densidade ao panorama geral da literatura brasileira – e aqui desconsidero a questão de gênero –, senão também como portador de uns modos poéticos que nos remetem para o quadro de evolução das condições de produção desse sujeito feminino, processo que pode ser rastreado justamente a partir do precedente adeliانو. Isto é, como sujeito social, a entidade feminina que enuncia o discurso no citado livro irá iluminar com sua postura tanto sua situação de especificidade produtiva como, e ao mesmo tempo, as circunstâncias histórico-culturais gerais que se instalam num certo conglomerado social num determinado momento.

Por isso, importa situar-nos aqui entre a imagem da “mulher desdobrável”, que em 1976 metaforiza as diversas posições de sujeito<sup>3</sup> que a grande maioria das mulheres é obrigada a assumir na sua existência social, e essa outra que chamei de “poesia desdobrável”, enfatizando, em 1994, um tipo de fazer que, observando-se a si mesmo, é trabalho de distensão dos limites expressivos da subjetividade feminina, conquistando na tessitura da linguagem possibilidades de impor sentidos e significações não só identificáveis à tradição do gênero de uma tal subjetividade. Ou seja, se em livros como *Bagagem* o contraste entre a existência feminina e o mundo masculino é evidente e proposital recurso para elevar a primeiro plano as miudezas do viver provinciano de uma dona de casa comum, e assim ir delimitando espaços próprios, na formalização de *Livro de auras* a oposição desaparece e esse mundo masculino nos chega como enfraquecidos ecos e ressonâncias de algo que também faz parte do universo dessa voz feminina que se expressa, o que se perfila como instante de superação desse primeiro embate protagonizado por *Bagagem*, momento social em que a expressão feminina precisou fazer alarde de sua diferença e condição para conquistar seu lugar ao lado das tradicionais e canonizadas vozes masculinas que monopolizavam o cenário poético nacional.

## II

A divisão de *Livro de auras* em três sessões diferenciadas mas solidárias entre si poderia já ser encarada como um dos aspectos a materializar o dito desdobramento dessa poesia. Se *Viveiro*, *Coisas de mulher* e *Lição de casa* abrangem momentos sensíveis particulares, em todos eles o sujeito lírico se dedica como que a descascar os motivos que em cada âmbito ocupam sua atenção, ativando para isso uma linguagem que precisa

<sup>3</sup> Ernesto LACLAU, 1986.

potencializar a própria capacidade de ir avançando pelas várias camadas que compõem o motivo, seja esse elemento de recordação, objeto inanimado ou ser natural. O que daí deriva é um relevo da própria linguagem, mercê à qual a recordação e a observação dos objetos e seres existem como acicute à nomeação, e é esta, então, que se converte no objetivo principal dessa poética.

A epígrafe do poeta português Herberto Helder, ao introduzir *Viveiro*, nos coloca na pista de indagação do que se disse: “É tão belo agarrar com os ossos/ que há dentro das mãos/ na ponta de um nome, e desdobrá-lo./ Arrancar essa alma apertada”. *Abrir, estender, desenrolar* é aplicar-se a uma ação modificadora do estado inicial da coisa, que neste caso alude à matéria abstrata do nome, substância que dá materialidade a todas as coisas. Por isso, detendo (“agarrar”) o que as determina e fixa – “nome” – e exercendo aí um esforço, que é trabalho de desobstruir e desatramancar (“desdobrá-lo”), poderá ser possível tirar daquilo que determina as coisas algo (“alma”) que o nome não nos entrega num primeiro e direto lance, mas que ele guarda “dobrado” em si. O sentido que se encontra nas marcas semânticas do “arrancar” aponta para uma ação de intensidade, na qual se aplica diligência e empenho, de modo que o ato se baseia numa expansão de força, necessária para desvelar o que se prende às profundezas do nome e que este não nos oferece de imediato. Trata-se de um trabalho de desencavar do nome significados não evidentes, de “des-dobrar” – multiplicar – seu sentido aparente, de forma a alterar a lógica primeira que costuma acompanhar a pragmática comunicativa. Assim, o que a epígrafe do poeta português propõe é uma experiência do belo, que se incrusta no mesmo ato de vasculhar e indagar outras possibilidades significativas do nome.

Inquirir dessa forma a palavra, para configurar uma experiência do belo, resulta na modificação da aparência significativa inicial do nome, que, dessa forma, pode-se projetar no desdobramento de seus múltiplos sentidos e sonoridades, as duas matérias das quais se compõe. Dessa feita, não somos conduzidos, pelo menos não num primeiro ensejo, a nos deparar com as coisas, e sim a nos encontrar com o nome que as expressa e assim tentar penetrar nos prazeres da nomeação. Claro que, como derivação, a coisa nomeada refunde-se em outra, e ela, por virtude desse nomear, pode então nos aparecer numa existência não habitual. Poder-se-ia dizer que nesse ato estão contidas as infinitas possibilidades (formas) de construir o poético como um contínuo desdobramento da palavra. Encontramo-nos, assim, no umbral dessa poesia desdobrável.

A essa pista que a epígrafe de Helder proporciona podemos juntar agora o poema que a antecede e faz a abertura do livro. Em cada um dos dois quintetos que o estruturam, dois verbos atraem, ostensivamente, a atenção da leitura, isso por virtude do posicionamento visual na arquitetura textual, onde compõem a totalidade do segundo verso de cada estrofe: “Inquilina inquieta do intervalo/ canto”; “Provisória passageira de lumes./ decanto”. Esta inicial disposição dos elementos de sentido, que aqui apelam para a referida visualidade, faz parte do que será, como veremos adiante, uma laboriosa e contínua ação sobre a estrutura do poema, de forma que esta opera para que cada integrante que aí está abra-se para uma nova camada significativa, propiciando assim um adensamento de sentido, como logo se vê quando, depois de provocar, por obra dessa disposição gráfica, um primeiro contato significativo, dá-se passo à relevância da matéria sonora que ecoa no parentesco fonético de ambos os verbos. Só depois de estabelecida a matéria escrita e sonora do signo é que este se desdobra em matizes semânticos, de modo que, no final, temos diante de nós a realização da substância da palavra, ou, dito em termos saussureanos, a visibilidade do significante e do significado.

Assim, então, o poema de introdução ao livro vem a ser ao mesmo tempo declaração e realização dos princípios que irão se manifestar ao longo dos diversos poemas que o compõem – uma *ars* que recupera a natureza primigênia da poesia, seu antigo pendor ao canto e à invocação, para aliá-la, em sincronia, à decantação, essa aturada e laboriosa ação de limpar, garimpar e purificar a palavra, até extrair dela o rico durame que só irá doar depois de submetida a tal processo. Por isso, fundidos os termos num só – (“de)canto” –, a poesia de Dal Farra existe motivada pela construção de correspondências entre elementos contrastantes ou de orientação contrária, o que vai caracterizá-la principalmente como um exercício de atenta observação, contínua reflexão e ênfase construtiva. Se, na primeira estrofe, o canto é meio “para invocar os espíritos indecisos”, o que parece convocar evocações difusas ou entidades intangíveis compatíveis à idéia da inspiração, também é recurso “para calcar um pouco mais fundo/ a terra que piso”, de modo que se opera a passagem do “indeciso” para a pura materialidade do mundo concreto, chão onde o eu lírico quer se firmar.

O canto cobra, pois, forma e matéria. Fixados na terra do poema, ele e o eu lírico obedecem aos requerimentos da decantação, que os torna aptos para transitar por e transmitir uma experiência de vida corporificada na opção de construir (decantar)

lingüísticamente um cantar que plante o sujeito no seu mundo de experiências, que são, claro, de mulher, mas que não se restringem necessariamente a tal condição. É assim que *Livro de auras* conquista a liberdade para se movimentar nos três espaços que o compõem, e que, como se disse, obedecem a modalidades possíveis de a nomeação se manifestar e do eu lírico se definir como sujeito social.

### III

*Viveiro*, por exemplo, abre-se para experiências sensíveis em que a definição de gênero do eu lírico não se destaca de modo especial. Há uma rarefação que anuncia sua quase total neutralização, enquanto se privilegia um fazer reflexivo que, me atrevera a dizer, é pura *ratio* construtiva, ancorada num modo de observação que penetra seus motivos, estes geralmente objetos mas também situações e personagens, e os recoloca numa dimensão arquitetada pela imaginação. Essa não é, todavia, aquela desbordada, em que realidades sem conexão se encontram para propiciar, como ditava o sonho surrealista, imagens estranhas e muitas vezes herméticas. Imaginação controlada e dosada pela reflexividade, o que se *invoca* aqui é algo que pode pertencer ou ter pertencido à coisa como potencialidade, mas que esta não entrega a não ser constituída pela virtualidade significativa da palavra que a expressa, como a mesa (“Casa”), que de objeto utilitário regurgita “sua memória de árvore”, lembrando-nos da sua inicial natureza já agora apagada de nós pela necessidade pragmática de ela nos servir. O objeto inanimado retorna então à vida, resgatado do espaço anódino do uso pela capacidade de imaginar e conduzido ao convívio sensível do mundo pela palavra, que, dessa forma, o refaz em aparência estética. Ou quando, em outro momento, nos é revelado o tigre (“Gato”) que o gato leva entranhado, e este sai então da sua lerdia domesticidade para lembrar-nos das sete existências que lhe cabem.

Mas coisas e seres parecem nesta poesia sempre arredios. A certeza da sua impenetrabilidade, a convicção da existência de algum princípio aurático que os faz, no término, inapreensíveis, descobre-se na maneira pela qual com eles se lida, maneira essa que, no entanto, ensina a não se dobrar ante o mistério que eles carregam, mas a construir-lhes uma segunda entidade, algo como um *clone* de palavras,<sup>4</sup> que assim desloque a atenção do objeto para estas, e que ao mesmo tempo nos entregue aquele em nova investidura. A respeito, o poema “O gato” pode ser ilustração do que se disse.

<sup>4</sup> No poema *Poética* (p. 48) o que tento explicar aparece referido com os termos “espectro” e “fantasma”.

Uma palavra para o gato: ágil  
Também unha, preguiça, pupila.  
O resto  
É o que ele  
(entre uma e outra delas)  
preenche de charme delgado –  
enigmático.

<sup>5</sup> BAUDELAIRE, 1985.

Quem transita pelo mundo da poesia não custa a identificar, nos três poemas que Dal Farra dedica aos gatos, uma atração similar ao fascínio com que estes são postos n'As *flores do mal* por Baudelaire.<sup>5</sup> Mas enquanto nos três poemas que também o francês lhe dedica o gato aparece ora como motivo que impulsiona a descoberta de dimensões sensíveis a serem experimentadas pelo eu, sendo assim pretexto para essa experiência, ora representando o encantamento exercido pelo mistério inexpugnável dos seres, em *Livro de auras* o animal é esvaziado de si para comparecer em palavra. Desse modo, não é no gato que se adentra – como quer Baudelaire –, não é seu enigma, que só a ele pertence, que quer ser decifrado. O gato real, sua substância, é aqui inapreensível e sobre isso não se tecem metafísicas ou transcendências. O mistério é sua prerrogativa e não importa, como em Baudelaire, inquiri-lo. Se o gato baudelaireano “não é com palavras que fala”,<sup>6</sup> este que Dal Farra procura só pode se expressar como pura escritura a contrapelo do real.

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, 1985, p. 227.

Adoraria poder nele apalpar o pêlo  
e saber de que abstração é feito.  
Mas (felino) ele se enrosca incisivo  
no vão do meu pensamento  
e dependura-se  
(em telepática acrobacia)  
nas suas prerrogativas.  
Só me permite escrevê-lo  
a contrapelo.

O desejo de tomar posse do gato, expressado no futuro do pretérito como possibilidade, *ipso facto* nega-se a si mesmo com a adversativa, de modo que o eu, racional, depura a experiência psicológica com o ato produtivo de esvaziar o objeto de suas abstrações e preenchê-lo com palavras (*ágil, unha, preguiça, pupila*), essa matéria concreta, com presença visível e sonora. Esse gato que daí surge, a diferença do outro, pode ser assim infinitamente refeito, não cristalizado pela emoção ou pelo impenetrável, mas dinâmico e sempre prestes a se transformar. Dessa feita, não é o gato que se captura; no fim, não é ele o objeto da posse, senão o signo que o nomeia, que essa

poesia torna concreto, positivo, no sentido de que a palavra não se instala aqui essencializada, paralisada na sua abstração. Esta, pelo contrário, quer ser devolvida ao homem como atributo material que lhe pertence. A partir disso, torna-se plena a liberdade do sujeito para exercer sobre ela seu arbítrio e moldá-la da forma que quiser.

Todavia, não se entenda a atitude como puro voluntarismo e sim como vontade construtiva, guiada por um profundo raciocínio reflexivo que, se não fica preso ao desejo de conhecer os objetos, pois, como Valery, sabe isso impossível, toma a observação dos seres como ponto de partida para sua própria observação. Este *Viveiro*, no qual pululam objetos, animados e inanimados, se revela por isso, em toda sua extensão, um canteiro de sementeira, não só de palavras como, principalmente, de ensaio de urdiduras de parentescos e relações, de combinações e mesclas, de *desdobramentos* a partir dos quais a palavra entretece com outras uma trama de sentidos, originais e diversos, devindo finalmente em linguagem, articulação de palavras. Tal consciência criadora reporta-nos, deveras, à lida com o nome do objeto. É, portanto, esse laborar a linguagem, até mostrá-la no translúcido do objeto, o lugar de radicação do belo, como sugere a epígrafe de Helder.

Como a concha que é “moldada pelos redemoinhos marítimos” e deixa sentir no seu esvaziamento “a labuta/ de um corpo que em tudo a fez/ a imagem e semelhança” (“Concha”), a poesia de Dal Farra refere a luta de seu próprio trabalho de composição, trazendo com isso à tona a concepção que o sustenta: esforço de invocar (“canto”) o indeciso, aquilo que está esvaziado de forma, para torná-lo palpável pelo trabalho (“decanto”) de lhe adjudicar um nome. Impalpável como o corpo que a concha não mais possui, o canto, no poema homônimo, materializa-se, porém, em palavras que fixam sua esguia forma no branco da folha e em presenças inusitadas (cadeira/galo): palavras que se amancebam umas com as outras, para, pelo seu poder relacional, dar visibilidade àquilo que não tem, e que termina por explodir na última estrofe nos retumbes da assonância e dos parentescos sonoros.

Entretanto  
o encanto terrestre deste  
objeto  
alçado ao canto  
– desperta de qualquer maneira  
a manhã.  
Mérito do parentesco.

Poesia que se agarra ao concreto, e que explora alguns “méritos de parentesco” justamente com um dos poetas brasileiros mais preocupados com a valorização do fazer, João Cabral de Melo Neto. Alguns motivos, como esse mesmo do canto do galo, ou a visão da paisagem nordestina, mas, sobretudo, a compenetração no manuseio da matéria lingüística que se exprime no aludido esforço de decantação, de esvaziamento do objeto e seu desdobramento em palavra, assim como a própria contenção do eu lírico, até a atualização de certos elementos da musicalidade do poema, indicam não só parentesco como uma particular recuperação da *ars* cabralina, que a autora explicita no belo poema “João e Joan”.

O poema, cavalo em pugna para se desbocar, tematiza a luta pelo controle das palavras (“é com destra que penteia/ a crina das própria sílabas”), o tremendo esforço para dotá-las da precisão do algarismo, a palavra mineral (“pedra, lâmina, cal”) de que fala Benedito Nunes<sup>7</sup> no estudo que dedica a João Cabral. As letras “atraem-se por faísca” para perfazer qualidades umas nas (das) outras (“Amarelo fica o azul/ de tanta luz que lhe infunde”; “cacto é borboleta”; “(Manolete) é sertanejo”). Como em Cabral, a intenção vai na direção das “coisas feitas de palavras” e, como nele, a qualidade reflexiva que se deposita na atenta observação das coisas (que no segundo livro da autora será contundente princípio da construção) movimenta inclusive o mundo mais aparentemente doméstico que se encontra em *Coisas de mulher*.

#### IV

Se aqui a condição de mulher se reafirma no aparecimento mais marcado do sujeito da experiência, o processo de perscrutação continua o mesmo, talvez apenas dirigido agora a motivos mais identificáveis ao mundo feminino que se declara. A lida com a escrita continua ocupando toda a atenção dessa mulher “paridora de sentidos”, seja em meio aos objetos da casa, executando os afazeres domésticos, seja em momentos de quieta contemplação. E é também o exercício calibrado da escrita que dirige o gozo erótico dessa subjetividade, atenuando através da *ratio* construtiva qualquer subjetivismo da *persona* poética. Claro exemplo disso é “Promessa de sexo”, primeiro poema dessa parte, e que irá se aplicar ao esvaziamento dos conteúdos imediatos da experiência que anuncia, para formalizá-la como pura erotização da escrita.

<sup>7</sup> NUNES, 1971.

Uma espátula fina  
clama  
pelo livro adiado,  
sua bainha.  
Duas canetas e uma sem tampa –  
a desta  
se aplica na escrita.  
Inútil,  
o enigma do alicorne de bronze  
ainda não porta-peso  
sobre nenhum papel composto.  
Este apenas se garatuja  
sob o engenho da minha pena.

Tudo em cima da mesa.

A natureza metalingüística que define o poema se volta para a exploração das formas que poderiam dotar de sensualidade os instrumentos do seu próprio registro, tarefa que pode revelar um alto teor de dificuldade quando se percebe que a tentativa se monta basicamente num parapeito descritivo, que, assim como mantém a emotividade em rédeas curtas, parece dotar de substância vívida e carnal os objetos que nomeia, por virtude dos verbos que lhes adjudica. No fim, é toda essa empreitada o foco de irradiação do prazer prometido. Por isso, são os prolegômenos da aventura da escrita, seu jeito de se recusar a comparecer, de se fazer difícil, qual mulher que negaceia os apelos do amor, demorando-se na entrega, o que o poema destaca, concentrando-se nos preparativos do fazer material (“Tudo em cima da mesa”), aqui mais ato de conquista que de amor, que abafa a presença do eu, discretamente recolhido ao final do poema.

É essa sobriedade no tratamento da linguagem e do eu lírico – “Evito rimas, recuso acrobacias/ apenas do frugal me ocupo inteira” (“Artes”) – que entranha a racionalidade construtiva presente nesta poesia, e que evoca a mesma disposição encontrada nesse escrever “de fora para dentro” que caracteriza João Cabral. Como nele, há aqui apenas uma aparente compenetração com as coisas, pois a lógica da composição descobre uma postura analítica empenhada em vasculhar, em bolinar não estas mas a palavra, até penetrar-lhe os recônditos e torná-la exata e imprescindível, como a queria Valéry. “Poesia”:

A ilha

(com a densidade do mar  
palpável nas entranhas rochosas)  
limita as águas e vigia as bordas.

Essa palavra se sustenta sozinha:  
quer apenas o volume  
e a jurisdição do seu espaço.

Soma de trilhas,  
de peixes de sílabas lisas,  
tem também o verbo que a exila  
mas que a liga (perene) ao continente.

Ela isca o sentido  
e  
(poetisa)  
fisga o que registra.

Aprumar a palavra até o corte certo, como em “Rito” faz a faca com o legume, “vasculhando seu diâmetro/ em toda a volta e extensão”, não é, contudo, suficiente. Ainda será mister construir-lhe o espaço – o poema – em que habitar, e este surge da laboriosa tarefa de trilhar combinações (“Soma de trilhas,/ de peixes de sílabas lisas”), que podendo ser infinitas deverão, por força, deixar passagem a uma, aquela precisa como o algarismo em “João e Joan”. Exercício da palavra pelo qual o eu se absorve no labor executado para, posto entre parêntese, numa estratégia de aparente ocultação, desvelar-se, no paradoxo, como construtor do que registra. A ação criadora, então, delimita espaços, espreita nomes, confere densidades, incita sentidos; assim, por obra disso, o que se consigna e mostra fica deslocado do centro e este ocupado pelo ato mesmo que o faz possível: *fisgar*, agarrar, capturar, mas também descobrir. Volta a nós de novo a epígrafe de Helder.

Esta tamanha concentração no ato de parir sentidos, e que não entendo aqui como natural operação de colocar para fora o que está dentro, mas antes como evocação do minucioso e demorado trabalho da geração, transparece, como vimos, até nos domínios mais subjetivos e íntimos da condição feminina. Os assuntos da sensualidade/sexualidade não poucas vezes aparecem no transvestimento de objetos tornados libidinosos pela palavra, como no “Vida cava”, onde as formas e materiais de um velho sofá de taquara transmutam-se em presenças erotizadas e erotizantes, a provocar a lembrança desejante do eu. Ou, especialmente, no transbordamento sensual que invade as frutas, o pêssego e a maçã, e que posteriormente reencontraremos em vários dos exemplos das “Vergilianas” de *Livro de possuídos*,<sup>8</sup> o segundo da autora.

A utilização das frutas como eufemismos da sexualidade é, às claras, coisa que remonta aos tempos bíblicos. Por metonímia, metáfora ou simbolização, não

<sup>8</sup> DAL FARRA, 2002.

poucas poetisas as têm utilizado para veicular sua relação com o corpo, com os anseios do desejo físico, com a opressão masculina que durante tanto tempo lhe concedeu a sexualidade apenas como desaguadouro da sua própria ou para lhe perpetuar a espécie. Por isso, muitas vezes seu uso no mundo da poesia feminina consente em redigir uma página mais da expressão da condição da mulher no meio histórico e social no qual se insere.

<sup>9</sup> DAL FARRA, 2001.

<sup>10</sup> DAL FARRA, 2001, p. 63.

Estudiosa calibrada de vários universos poéticos, a própria Dal Farra<sup>9</sup> já tocou nalguns desses casos, dos quais posso agora me valer para apressar meu raciocínio na formalização do contraste. Paula Tavares, Adélia Prado, Gilka Machado são nomes trazidos pela autora num artigo em que, precisamente, vai notar a cumplicidade entre frutas e sexualidade. Exceтуando o poema de Adélia Prado, que no artigo é definido como “canto de alegria radioso”,<sup>10</sup> um quadro plástico de imagens e sabores do qual o eu lírico se ausenta, os exemplos escolhidos por Dal Farra mostram o pendor para a queixa, uma certa passividade meio revoltada, a doação que convencionalmente se atribui à mulher, a idealização do amado. Enquanto no poema de Gilka Machado que aí se analisa a fruta é apalpada com a leveza de um toque que se quer quase imperceptível, em Dal Farra, a sensualidade sinestésica de toque e gosto, que tudo atinge, se desenvolve até o limite. O pêssego é lanhado pelo eu lírico, que quer com o gesto penetrá-lo fundo e deixar nele sua impressão, qual digital que ateste a propriedade da rica seiva. Sujeito ativo, o eu não se furta aqui a experimentar as últimas conseqüências dessa posse, e, dessa feita, será o pêssego, indefeso, que se queixa enquanto o eu recebe as prebendas do seu ato, que ocasiona, irremediavelmente, a extinção do que se toma. “O pêssego”:

Na textura da fruta  
afundo minha unha:  
estará madura?

Desponta na abaulada penugem  
a meia lua  
– impressão digital do meu gesto  
indeciso  
entre afeto e arranhadura.

Que sente a fruta?

Do poço da sua seiva  
um calafrio perplexo me reconhece  
na gota que se liberta.  
Transpira o pêssego o pensamento mais denso  
(o último)

porque  
entrementes  
(e ainda úmido de queixa)  
tudo deixa contra o brilho dos meus dentes.

A disposição contemplativa que domina o poema de Gilka Machado, e que no plano da sua feitura ideológica pode-se associar à idealização de um estado de pacífica sujeição, desaparece por completo no de Maria Lúcia, absorvido pelo agir resoluto do eu se outorgando benefícios.

No belíssimo “Fruto proibido”, o tema da posse aparece de novo, dessa vez tratado no limite do paroxismo implicado na vampirização e masculinização do eu. Subvertendo a lenda bíblica, através da postura quase sacrílega do eu, a incitação ao gozo pleno dos sentidos convoca toda a voluptuosidade desse ícone moderno que tem fascinado pela sua venalidade e pela permissividade amoral com que desacata os requerimentos opressores da ideologia judeu-cristã da sociedade burguesa. O desafio desse eu vampirizado não está apenas na posse da matéria carnal, finita, como acontece no poema anterior. Agora – Drácula – ele almeja a posse absoluta, a que acontece com a conquista e/ou entrega do espírito. Trafega-se aqui nos meandros da simbiose corpo/alma, símbolo da posse total acometida pelo eu.

Com suas nádegas lascivas de mulher  
a maçã se deita de costas  
na cesta sobre a mesa.  
Já de batom está pintada,  
armadilha edênica no seu poço  
– no ponto da voragem,  
caverna de pevides.

Drácula, penetro  
no seu espírito interdito,  
no jardim das delícias.  
Cometo (insensato)  
a grande virtude capital.

A conversão do pecado em virtude pelo ato inusual do eu, num roteiro inverso ao que, por exemplo, propõe Baudelaire, é também a conversão da passividade e da submissão, comportamentos tradicionalmente associados à condição feminina, em livre arbítrio. Assim, uma vez mais, através da ação decidida, que caracteriza essa personalidade poética, o eu quebra hierarquias e consegue exercer sua vontade irresoluta, equiparando-se simbolicamente à figura masculina e barganhando para si

papéis que a sociedade reserva tão só a essa figura. Não há, pois, interdição para o sujeito desses versos, pelo menos não mais do que aquela que lhe poderia caber ao mesmo homem. No terreno vedado da sensualidade/sexualidade, onde a mulher foi posta como pecadora, a impudicícia desta de agora nos presenteia com um sujeito social que pela ação conquista a igualdade. De modo que o “tipicamente” feminino sai daí desmitificado, desvelado como código cultural que enquanto tal pode ser modificado pela ação construtiva do ser social.

Esse agir exposto no plano dos conteúdos temáticos vai radicar-se também na vontade construtiva de uma escrita que, sem abrir mão do canto, refaz a excessiva sutileza da palavra feminina, toda queixumes, denúncias e frustrações, para submetê-la ao mesmo processo de árdua decantação e rigorosa elaboração que a convenção cultural da sociedade falocrática apenas atribuiu ao labor poético masculino. Qual Drácula, essa escrita penetra, pois, esses territórios vedados, para mostrar, no manejo concentrado do seu instrumento, na consciência do trabalho formal, que não há espaços interditos para o sujeito, homem ou mulher, que decida explorá-los por esse viés. Isso configura, sem escarcéus nem estardalhaços, uma visão democratizadora dos instrumentos e processos do dizer, tanto mais consistente desde que não se assenta no plano evidente do desenvolvimento temático mas penetra as profundezas das estruturas de composição.

## V

Entretanto, não se pense que a vontade construtiva, essa obstinada consciência do trabalho formal esteja isenta de aflição. Em “Retrato”, um dos últimos poemas de *Coisas de mulher*, o eu lírico, usando da mesma contenção emotiva antes anotada, apresenta-se quase exaurido, inquirindo seu *métier* com visos de decepção:

De que me vale a herança do saber  
se atrelá-la devo a meu viver  
e se o que escrevo é pó, unguento e em nada  
mudo aquela que em si já era farta?

Ó dicionário exato em mim minguante,  
lua cujo reverso cresce em vão!  
Buraco, estátua de musa, chão  
estirado entre a fala e diante

de que motivo? Eu? mito perdido  
nos elos, eras, fui (e tenho sido)  
prodigioso equívoco, penso istmo

a ligar som ao vivo coração  
das comovidas coisas sem estilo  
de que me ocupo (e às vezes me dão dom).

<sup>11</sup> DAL FARRA, 1994, p. 85.

Esta “mulher plena, prenhe de plurais”,<sup>11</sup> ocupada em parir sentidos, debate-se na angústia da inexpressividade criativa. Avançando na dicção solene desse soneto, crivado de perguntas e exclamações, vê-se como o estado emotivo vai aos poucos se deslocando da focalização centralizada no eu, típica da expressão lírica, para aspectos ligados ou que compõem seu fazer: a própria poesia (“aquela que em si já era farta”); a palavra que a constitui (“dicionário exato”); os motivos que a preenchem; os objetos sobre os quais se detém (“comovidas coisas sem estilo”). O apagamento do eu (“prodigioso equívoco”), não mais motivo poético central, se origina da idéia que o concebe como mais uma peça do complexo construtivo, encarregada de aí efetivar a união entre a expressão material que nomeia as coisas e a carga emotiva depositada nelas.<sup>12</sup> É a tarefa de estabelecer as relações significativas possíveis entre a palavra (sentido e som) e os conteúdos emotivos que passa a ocupar agora a atenção do eu e a ser o motivo principal do poema. Poesia que rejeita a metafísica do consolo, que espanta a complacência consigo mesma, aparecendo num “Retrato” que foge à pictografia do eu para desenhar a trabalhosa catadura do seu fazer.

<sup>12</sup> No seu segundo livro (DAL FARRA, 2002, p. 9), a autora irá declarar: “À maneira de um dos poetas de Platão, tornei-me recipiente para que em mim pudessem (os objetos) estar presentes num corpo que não era de origem o deles”.

Assim pois que essas *coisas de mulher* são enganosas. Se pensarmos adentrar nelas imbuídos do espírito de apreender apenas os seus tópicos ou de reencontrar aí uma urdidura estilística conciliada com as convenções do gênero que lhe dá vida, do tipo “universo privado feminino”, poderemos correr o risco de desaperceber a constituição de um mundo de mulher que se desconstrói (palavrinha tão em voga) a si mesmo no desmascaramento das convenções que o cristalizam como tal. Convenções que, na nossa cultura androcêntrica e discriminatória, têm atingido a escrita para lhe imprimir uma essencialidade “feminina” e “masculina”, na verdade inexistente.

Não é por acaso que Maria Lúcia Dal Farra, na sua postura de sujeito crítico, tenha optado por “supor que a escrita, considerada culturalmente como gênero (masculino ou feminino), possa ser concebida apenas como um dos muitos recursos da retórica literária, como um dos muitos meios de persuasão à disposição do seu autor”.<sup>13</sup> Embora sua poética esteja também povoada dos temas e cenários habitualmente vinculados ao universo do propriamente feminino, não é nisso que a “escrita de

<sup>13</sup> DAL FARRA, 2001, p. 54.

<sup>14</sup> DAL FARRA, 1994, p. 54.

mulher” se faz nela presente com mais força. Esta explode nesse uso “masculino” da *ratio* construtiva que o eu dos seus poemas atualiza com obstinação, inclusive quando dissimulada na temática dos ofícios domésticos, das atividades humildes (quarando roupa, cozinhando ou “funcionando este tear”),<sup>14</sup> estigmatizadas pela visão produtiva do mundo masculino como pura repetição estéril. É delas que essa entidade fazedora irá se servir com frequência para convertê-las em momentos propícios à criação, em motivos para a composição de formas e estruturas que supera a simples recriação de um tema. A metáfora a que sou pois levada é a da *domesticação*, que entendo aqui como *doma*, *colonização* pela sensibilidade feminina de uma razão construtiva, de um arrazoado intelectual que a convenção cultural sempre lhe negou ou concedeu a contragosto. Veja-se o caso paradigmático de Sor Juana Inés de la Cruz.

Assim, então, neste específico mundo de mulher, o rendilhado de uma toalha de crochê tanto encerra a delicadeza que por hábito se identifica ao feminino como a destreza necessária para organizar elementos de um modo tal a constituir formas belas, à vista e ao tato, antes inexistentes. Labor que implica cálculo, tempo e paciência, num denodado refazer-se até alcançar a precisão da forma perfeita porque decantada. Por aí enveredando, a toalha de crochê talvez possa ser escolhida como o ícone dessa poética, porque ela expõe, nos seus cheios e vazios, sua existência de pura urdidura estrutural capturando beleza. “Parca doméstica”:

As teias da toalha de crochê  
efabulam-se  
no centro da mesa  
para o aparecimento do objeto apreendido:

O jarro e sua flor.

Toda a sala se arma em torno  
dessa pequena descoberta.  
As madeiras gemem  
no parentesco vegetal da beleza urdida.  
O armário arrisca a desenhar  
(desde o tronco)  
um galho que os enlace  
enquanto os cristais mal se sustêm de êxtase.

A aranha preside a tudo  
(invisível).

No espaço interestrófico, o jarro e sua flor, objetos com peso definido, parecem flutuar na leveza de imagens convocadas pela própria armação – “teias da toalha de crochê” – que as sustentam. Esse efeito plástico inicial, produto material da disposição espacial dos termos na estrutura poemática, começa, na verdade, na preeminência do verbo *efabular*, por inteiro destacado, na sua forma reflexiva, no segundo verso da estrofe primeira. A partir daí, a invenção imaginativa escolhe, ordena e dirige os elementos desse mundo que cobra vida aos olhos do leitor. Relações se urdem entre elementos aparentemente diversos e tudo chama ao enlace, ao parentesco, sob o guia da vontade imaginativa que fornece as coisas e seus sentidos para serem capturados numa forma significante, tal como faz a teia que a aranha tece. Nesta altura, não custa trazer a imaginação para o convívio da razão construtiva que norteia essa poesia, na medida em que a primeira está aí para propiciar a abertura para realidades invisíveis e a segunda para dar-lhes a estrutura sem a qual aquelas não se tornam, finalmente, visíveis, tangíveis. Como não presentir nessa dinâmica o encontro do *canto*, na invocação do indeciso, e do *decanto* a organizar-lhe a forma?

Quem sabe possamos enfim especular sobre o novo sentido que, me parece, trazem em si as *auras* desse primeiro livro. Princípio semimaterial, sutil e evanescente que rodeia as coisas, a aura mostra-se aqui definitivamente perdida para a percepção poética, que, como dito, não se propõe a capturar a secreta substância do objeto, seu rastro indefinível, mas a lidar com a matéria lingüística através de uma lúcida consciência do trabalho formal. Atando os cabos disseminados ao longo desse texto, entende-se que a invocação do indeciso, da maneira por que é realizada, augura a existência de uma atmosfera sensível que é pura manifestação das capacidades significativas da palavra. Por isso, estas *auras* resultam da urdidura da vontade construtiva, de combinações imaginadas e meticulosamente organizadas, um *artificio* que pode assim constituir novos objetos velhos, novas recordações familiares, novas cenas passadas, pois que não existiam antes de serem criados pelo poema. Estas *auras* compõem-se assim de percepções-interpretações do espírito analítico, calcadas no presente para trafegar não pelas coisas, mas pelo contato que se estabelece com elas através das palavras; não pelo passado da lembrança, mas pela imagem que hoje dela se constrói. Dessa feita é possível entender que “Palavras não se tiram de alquimias/ da cozinha-/ nem de desejos vãos”, como encerram os versos de “Autógrafo”, último poema do livro. Metonímia

de um corpo maior que é a linguagem, com suas estruturas sintáticas e sonoras, as últimas tão bem exploradas nestes poemas, as palavras devem ser, então, tiradas do limbo pela consciência reflexiva para serem arranjadas numa estrutura maior pelo esforço do fazer construtivo. Eis a *lição de casa*.

## VI

No *Livro de possuídos* o rendilhado de teia-toalha vai se tecer nos circunlóquios de uma linguagem que acentua seu vezo descritivo para, literalmente, arrodar o objeto como que lhe indagando a existência. Esse objeto tem uma curiosa particularidade, pois quando não constitui ele mesmo uma representação estética prévia, as realidades plásticas das criações pictóricas de Van Gogh e Klimt, vão pertencer ao mundo natural das frutas e legumes, das árvores e flores, também independentes da vontade dessa entidade que agora as faz seus motivos. Pela mão de Maria Lúcia, estas últimas vão se assimilar ao trabalho do pintor desde que passam a ser compostas como verdadeiras naturezas mortas. Assinala isso a declaração de um explícito trabalho recriativo, o que, parece-me, traz no bojo a radicalização dos procedimentos a que essa poesia submete o objeto, tal como foi detectado em *Livro de auras*.

Assim, há neste livro, como no anterior, uma afirmação da incapacidade da palavra para conhecer a substância das coisas, para penetrar-lhes as entranhas, da maneira original como estas aparecem postas para a experiência sensível. Desse modo, a palavra, aqui, opta, mais uma vez, por dar-lhes outra existência, desdobrada da real como percepção que a matéria lingüística pode formalizar na arquitetura de uma trama artística. Havendo-nos já familiarizado com tal procedimento construtivo, a própria autora, nas palavras iniciais que dirige ao leitor dos *Possuídos*, e obrando aí mais como crítica do que poetisa, irá afirmá-lo quando reconhece a transformação a que foram submetidas as realidades originais das que parte, em função da impossibilidade de representá-las.<sup>15</sup> Esses objetos passam então a residir no puro verbo – “egoísta verbo meu” –, ganhando nisso a *sobrevida* de uma existência pessoal que não pretende repetir a original, mesmo que esta seja grandiosa. Diante dessa tela de Klimt (“Ondinas”):

Habitantes das ondas  
parentes das uíaras  
irmãs das sereias –

<sup>15</sup> DAL FARRA, 2002, p. 9.

como escrevê-las?  
Por gotas  
enxurradas  
por palavras pingadas que,  
afinal,  
cantem e extasiem?

Deixá-las ao silêncio das correntes submersas,  
sua morada–  
é como hei de escrever.

Como antes, o verbo é aqui a matéria da qual a poesia se serve. Sendo matéria ele deverá ainda ser moldado em estrutura que suporte uma nova existência significativa. Nesse momento, percebe-se o modo como neste *Possuídos* a consciência construtiva cala fundo em cada poema, pois o eu lírico se concentra num exercício que é, principalmente, filigrana arquitetônica, o que pode ser constatado a partir da própria escolha dos motivos, num primeiro caso, imagens contidas em quadros espacialmente limitados. A contenção da imagem nos limites da tela, mas também a configuração definida que identifica cada ser natural, é terreno propício para a observação penetrante, para essa “atenção vertiginosa”, aludida numa nova epigrafe de Helder,<sup>16</sup> e que se manifesta como primeiro atributo visível desses textos. Assim, de início, a observação parece penetrar numa forma, aquela própria da tela ou do objeto natural que se mira; porém, na mesma hora em que a isso se assiste, guiados pelo aparente espírito descritivo que se apossa desses textos, está-se captando outra, a sua própria, a do poema. Ao tempo, então, que, por exemplo, se assiste ao quadro, a seus traços e linhas tomando formas, a suas cores definindo-as, ou seja, a sua realidade material – “O jardim/é uma tela pontilhada de cores” (“Jardim florido”) –, faz-se presente uma outra matéria, a lingüística, que dá existência ao poema.

A pintura expressa o poema, que, como o quadro, composição de formas e cores, existe como pura composição de linguagem, com suas combinações de palavras, que são também combinações de sons. Por isso, o poema não é transcrição da tela, mesmo que a ela se refira; é processo que, assim como o quadro, cria, em forma, o que inexistia antes dele, como defendia Valery. A propósito de uma tela de Van Gogh (“Doze girassóis num vaso”):

Atestados do sol,  
diferentes provas da existência de deus  
na galáxia doméstica,  
arranjos de constelação prazerosa –

<sup>16</sup> DAL FARRA, 2002, p. 47.

eles nos brindam a cada uma  
das horas do dia.  
A vista se regozija  
(minuto a minuto)  
recebendo a prenda.

De outra parte, a infinidade de imagens sinestésicas que comparecem a esse processo nos posta diante da percepção de um sujeito que a maior parte do tempo permanece meio oculto ou definitivamente ausente. Algo da ênfase impessoal e objetivista da impassibilidade parnasiana parece pairar sobre muitos desses textos, que, como apontado, se comparam na descrição plástica dos objetos observados, de tal forma que daqui emerge a impressão inusitada do poema se fazendo sozinho. Todavia, sendo o objeto que parece monopolizar o primeiro plano da cena, não é ele que está sendo aqui apresentado e sim o modo como a percepção sensível o capta. É esse modo que resulta impessoal, no sentido de que muitas vezes o eu apenas se pressente como consciência que organiza em formas visíveis o processo perceptivo que tem lugar diante de uma dada experiência sensível. Que pode ser a sua própria, ainda que também a do momento anímico da subjetividade artística que concebeu e deu vida às imagens pictóricas originais.

Esta ofuscação do eu, já registrada em outros poemas de *Auras* (como nesse em que a aranha a tudo preside invisibilizada e, fisicamente, deslocada do corpo poemático pelo duplo espaço interestrófico), é definitiva em muitos dos textos de *Possuídos*, comprovação, parece-me, que vem a ser de uma qualidade reflexiva que com a impessoalização depura a experiência psicológica para formalizar seus mecanismos de percepção. Poesia que captura algo que o objeto em si não possui mas que lhe é doado pelo espírito que o contempla de uma perspectiva que, se é, por um lado, disposição para executar uma forma, também é, pelo outro, poder da imaginação subjetiva para a invocação de sentidos possíveis apenas pelo arranjo lingüístico do poema – “música audível/ apenas/ para quem se ajoelha/ sobre a terra”.<sup>17</sup> O puro subjetivismo (não pessoal) reclamado por Valery para uma poesia que pela imaginação ative sugestões e consiga materializá-las em linguagem pela capacidade organizadora do intelecto artístico.

Por outro lado, voltar-se para a construção de um aramado expressivo constituído, como vimos, por mecanismos compositivos que acometem a desapropriação da *ratio* construtiva do exclusivo uso masculino é o que de mais importante essa poesia revela

<sup>17</sup> DAL FARRA, 2002, p. 115.

da condição histórica de um certo tipo de mulher. Pois aqui tampouco cabe insistir em manter a homogeneidade do epíteto feminino, por quanto a mulher é hoje ser social com diversas localizações na dinâmica produtiva da sociedade. A imagem que, nesse sentido, extravasa do procedimento poético aqui analisado poderia ser vinculada à de um sujeito situado na órbita de influência das urgências produtivas do tempo contemporâneo: sujeito feminino que já partilha com o homem das mesmas calamidades da pressão produtivista da sociedade burguesa. Por esse viés, o gesto criativo que dinamiza a poesia de Maria Lúcia Dal Farra, definido aqui como espírito analítico e trabalho construtivo, estaria fixando para si as mesmas condições conquistadas pelo homem no ingrato mundo da produção, ou, pelo menos, atribuindo-se espaços não mais desvantajosos dos que aquele pode usufruir em tal contexto. Com isso, mesmo que essa mulher possa continuar voando “para o infinito do sonho e da imaginação”, lugar onde a sociedade paternalista a enclausurou, é inegável que agora, como agente do processo produtivo, ela também se debate na luta por assegurar posições de paridade dentro dessas coordenadas de produção pelas quais, por requerimentos da sociedade burguesa, passa a transitar ativamente. Em tal situação, a luta desse sujeito feminino é uma empreitada que, como visto, não se pode entreter em espasmos declarativos no plano temático, senão aplicar-se ao fazer construtivo de um procedimento expressivo.

O “mecanismo mágico”, aludido por Haqira Osakabe no texto de apresentação deste *Possuídos*, pode, talvez, desvelar-se nessa dupla condição entranhada numa concepção poética que se conforma, de maneira originalíssima, à idéia da poesia como trabalho formal aplicado aos conteúdos da inteligência imaginativa, esta que evoca e sugere. É o que, a partir da análise dessa imagem inicial e fundamental que é o “canto/decanto”, tentei conceptualizar, na visibilidade do (*de*)canto, como “poesia descobrável”. “A íntima unidade deste Poema com as coisas”, que a autora declara pela voz poética de Helder, só permanece viável pelo esforço de uma nomeação que, ao penetrar fundo nos seres e objetos que toma, os agarra para devolvê-los não na sua originalidade, mas transfigurados na forma de outras diversas existências possíveis. Depostos do seu conteúdo original – *desobjetivados* – eles são ficcionalizados (*efabulados*) e logo potencializados, para existir não na exterioridade à que pertenciam mas na interioridade da própria matéria poética. Eis o mecanismo da posse.

Esta transfiguração é, decerto, uma alquimia da linguagem, magia verbal que irá encantar porque permanecerá misteriosa mesmo depois da decifração de suas fórmulas e do entendimento de seus sortilégios. Todavia, sendo a alquimia denodado esforço para o conhecimento das propriedades ocultas dos elementos, continuarei entendendo sua prática como labor aplicado, na poesia de Maria Lúcia Dal Farra, ao manejo concentrado do seu instrumento, sob a consciência lúcida do trabalho formal.

## Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Livro de auras*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Poesia de mulher em língua portuguesa". *Letras*, n. 23, p. 53-69, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Livro de possuídos*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LACLAU, Ernesto. "Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 1, n. 2, p. 41-47, 1986.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

[Recebido em agosto de 2005 e  
aceito para publicação em outubro de 2005]

### ***The Constructive Reason and the Poetic Lacework of Maria Lúcia Dal Farra***

**Abstract:** *This article examines some aspects of the poetical production of Maria Lúcia Dal Farra, Livro de auras (1994) and Livro de possuídos (2002), trying, mainly, an approach to the constructive mechanisms that move its poetical universes. The focus of attention centers in the use that such a poetics makes of a constructive ratio, which hovers between "canto" and "decanto" to symbolize, in a feminine way of writing, the possession of an aesthetic intellect that traditional androcentric culture has reserved for the masculine.*

**Key Words:** *feminine poetry, ratio constructive, procedures of composition.*